

# **РАЗКАЗВАЧЪТ КАТО ОБЕДИНЯВАЩ ЕЛЕМЕНТ НА ПОВЕСТВОВАНИЕТО В СБОРНИЦИТЕ С НОВЕЛИ ОТ ПЕРИОДА НА ИТАЛИАНСКИЯ РЕНЕСАНС (теоретични бележки в полза на анализа)**

**Петя Петкова-Сталева, Нов български университет**

## **1. Увод.**

В италианската литература новелата се заражда в края на Средновековието и на прага на Новото време, когато поетапно се формира едно ново светоусещане, на чиито потребности тя успява да отговори поради жанровата си гъвкавост, като пресъздава многообразието на света с неговата променливост и непостоянство. Може да се разгледа като превъзможване на предшестващите я кратки повествователни форми, от които черпи сюжети и наративни мотиви, без да им остава тъждествена. Вливането в нея на различни повествователни жанрове предопределя многоликия ѝ образ, като новелата остава най-малко подаващия се на кодифициране жанр, което я прави предпочитан терен за експерименти и формални нововъведения. В същото време тя остава жизнеспособна, променяща се, но запазваща основните си жанрови белези векове наред. Какво ѝ дава жизнени сили? Може би онова преливане от устната в писмената реч, което поддържа непрекъсната връзката с действителността, която на свой ред я захранва с нови сюжети, събития и случки, актуални за всеки следващ времеви период. Активната опозиция устна/писмена реч в текста се актуализира на ниво повествователна ситуация, в която се движат героите, разказвачите и техните слушатели, и поражда онази диалогичност, сътворена от светския разговор, в който действащите лица непрекъснато си сменят ролите, като слушателят се превръща в разказвач и обратното, а разказването е преди всичко удоволствие, което предизвиква удоволствие. А носител на словото е разказвачът, като от неговото място и роля зависи основно структурата на текста и цялостното повествование.

От самото начало се оформя традиция новелите да се включват в сборници, като поетапно се очертават две основни тенденции или модела. От първия сборник от IV век, известен като „Новелино“, от анонимен автор, върви линията новелите да се редят, без да се оформя повествователна рамка във вид на обрамчващ разказ, като през

следващите векове в тази посока творят през XIV век Франко Сакети с „Триста новели“, следващия XV век Мазучо Салернитано с „неговото „Новелино“ и Псевдо Джентиле Сермини с едно не голямо томче новели, а през XVI век – Матео Бандело с четирите си тома новели. Другият модел е зададен от „Декамерон“ на Джовани Бокачо, тоест изграждането на текста като „разказа в разказа“, който ще има много последователи през следващите векове на жизненост на новелата, като се тръгне от непосредствените му съвременници като Джовани Серкамби с „Новели“ и Сер Джовани Фиорентино с „Пекороне“, през XV век Сабадино Дели Ариенти с „Поретански новели“, за да се стигне през XVI век с цяла поредица сборници: „Приятните нощи“ на Джован Франческо Страпарола, „Развлеченията“ на Джироламо Парабоско, „Шестте дни“ на Себастиано Ерицо, „Вечерите“ на Антон Франческо Грацини, „Хекатомити“ на Джамбатиста Джиралди Чинцио и други. Характерното за всичките сборници е общата повествователна ситуация, която се изгражда независимо дали новелите са поместени в обща повествователна рамка или са подредени на друг принцип. И в двата случая обединяващият повествованието елемент е образът на разказвача в различните му превъплъщения.

Друга добре очертана традиция, през вековете съществуване на италианската ренесансова новела, е сборниците да започват с посвещение или въведение, в което субектът на речта пряко се обръща към потенциалните си адресати или адресат, като на първо място изпъква образът на „аз“-разказващия, който организира цялата материя и контролира разказа. Така разказвачът заявява открито своето „аз“, след векове анонимност, като „се идентифицира“ с автора, а това свидетелства за промененото отношение към действителността и към самия себе си. Освен образът на разказвача, индиректно чрез неговата реч, се оформя и този на потенциалния читател или слушател, като се задава също и хоризонтът на очакване. Този разказвач в отделните сборници с новели, обаче, ще се съотнася различно спрямо разказваната материя: в едни случаи ще бъде извън нея, като висша инстанция, в други ще е потопен в събитията или ще е поне свидетел на случващото се, ще преразказва чути преди това истории, като от категория слушател ще преминава в тази на разказвач. Подобна размяна на роли може да се проследи и в обрамчващите разкази, в които са поместени новелите: поради някакви обстоятелства, различни във времето от сборник до сборник, се сформира дружина, която избира да прекарва част от времето заедно в разказване на новели. По този начин членовете на компанията също се издигат до ранга на

разказвачи, но на друго повествователно ниво, като си сменят ролята от слушател в разказвач и обратно.

Значимостта на разказвача, както на структурно, така и на смислово ниво ни кара да фокусираме вниманието си върху образа му и промените, които търпи във времето. За да се стигне до конкретни анализ, сборник по сборник, необходимо е да се очертаят параметрите на този анализ и теоретичната им обосновка.

## **2. Разказвачът и някои терминологични проблеми, които поставя**

Първият проблем, с който се сблъскваме при консултирането на критическа литература на различни езици, е трудната преводимост на дадени термини и несъответствието им в отделните езици, а оттам и в литературната наука. За този проблем пише Никола Георгиев по повод участието си в среща между български и унгарски литературоведи с работен език английски, като говори не просто за трудна преводимост, а за непреводимост, като уточнява, че „в Европа и нейните културни продължения има две основни терминологични зони: германо-славянска и романо-английска“ (Георгиев, 2006: 164). В този смисъл езикът на текстовете, обект на анализ, и езикът, на който пишем, попадат в две различни терминологични зони.

Друг проблем, произтичащ от горния, е цитирането по преводен текст, когато в езиците се наблюдават съответните терминологични различия. Не винаги можем да бъдем напълно сигурни и в точността и адекватността на превода. Причина за това са именно терминологичните различия в отделните езици и желанието за привнасяне на чуждици, които звучат, може би много изискано, но не винаги допринасят за по-голяма яснота. Пример в тази посока откриваме при Миленкова-Киен (Миленкова-Киен, 2002), като същата дискутира българския превод „Знакът на въображението“, тъй като тя предлага използването на термина „наратив“ вместо „разказ“, използван в преводния текст (Барт, 1991: 358-359). Стига се до няколко въпроса: ако тръгнем от оригиналния текст, кой ще бъде верния превод, от една страна. От друга, обаче, ако изразяваме несъгласие с предложения превод, коректно ли е да цитираме по него, а не по оригинала и чак тогава да предложим наша версия в терминологично отношение.

В българския език са навлезли, наред с „нарация“ (от латинското *naratio*) в смисъла на „повествование“, също така термини като „наратив“ и „наратология“ (срв. Миленкова-Киен, 2002). Въвеждането на терминология от други езици, обикновено крие много подводни камъни, защото привидно сходни термини крият разлики, които

водят до терминологични бъркотии. В българския език са приети термините повествование, повествователен текст, и повествовател, като разказваща инстанция, субект на речта. За целите на изследването на сборници с новели, обаче, ще предпочетем термина „разказвач“ пред „повествовател“ по няколко причини. На първо място, в италианския език, аналогично на случващото се в западната наратология – а това е важно, тъй като се занимаваме с италиански новели – се използва думата „narratore“ за обозначаване на разказващата инстанция в текста, а думата идва от глагола „narrare“, означаващ „разказвам“. Любопитното е, обаче, че съществува и глагол „novellare“, който означава „разказвам новели“ и съответната дума за човека, разказващ новели – „novellatore“. Самото наличие на тези думи в езика, а те не са единствените със значението „разказвам“, говори еднозначно за значението, което е имало, и има, самото разказване. Освен това редуването на два термина – разказвач и повествовател – за назоваването на едно и също понятие ни се струва неиздържано от научна гледна точка. В книгата си „Наратология“ немският русист В. Шмид, в опит да изравни термините, предлага на руски термина „нарратор“ (срв. Шмид, 2003: 63-66), който не ни се струва удачен за въвеждане в българския език, при положение, че разполагаме с български думи за обозначаване на третираното понятие. В руското литературознание някои автори правят разграничение между двата термина: така например Корман определя повествователя, като „неизявен, неназован, разтворен в текста субект на речта“, а разказвача – „субект на речта, открито организиращ с личността си целия текст“ (Корман, 1972: 33-34), като тези определения явно кореспондират с разграничаването на повествование от трето и от първо лице. Тази постановка определено не изчерпва възможните реализации на повествователната инстанция, затова по-надолу ще уточним възможните типове разказвач, които предполага повествователния текст, за да може при анализа да имаме еднозначност на използваните термини. В българската литературна критика се срещат и двата термина, като някои изследователи явно предпочитат термина „повествовател“, примерно З. Козлуджов (Козлуджов, 1994), други – „разказвач“, като Р. Ликова (Ликова, 1978).

Аналогични проблеми ще породят и различните теории, които се опитват да дефинират разказвача, като ред термини, въведени в дадено езиково пространство, трудно могат да се адаптират към българския език с ясно и еднозначно значение. Поетапно в изложението ще уточним приетите за целите на изследването термини със съответното значение.

Наратологията, или теория на повествованието, се оформя като специфичен дял на литературознанието в края на 60-те години на XX век, като се създават огромно количество теории, които допринасят за изясняване на елементите, изграждащи повествователния текст. За развитието ѝ определено влияние оказват постановките на руските формалисти, като впоследствие се превръщат във фокус за структурализма, семиотиката и рецептивната естетика, които разглеждат повествованието в различна перспектива – от формалния строеж на повествованието, вкарвайки го в таксономии, определяйки функции и т.н., до вписването му комуникативната верига, с акцент върху перцепцията. В изложението няма да се стремим да представим всички теории, тъй като ще излезе извън предмета на изследването, а онези, които пряко го засягат.

### **3. Образът на автора, като израз на миогледа на писателя, и образът на читателя като негов огледален образ.**

В центъра на вниманието ни е образът на разказвача и, следователно, разказването като акт. Не рядко, обаче, четем или чуваме: „авторът разказва“. Това е причината да направим някои уговорки в терминологично отношение относно понятията, които ще използваме, и смисъла, който ще вложим в тях.

Думата „автор“, използвана в различен контекст, придобива различно значение. В литературознанието, на първо място, това е писателят, творецът, тоест реално съществувал или съществуващ човек. Но при съприкосновението с художествената творба физическият автор отсъства, като е отстъпил думата на произведението, което е създал. Все пак авторът продължава да присъства в него, но по своеобразен начин, присъщ единствено на художественото творчество. В този случай може да се говори за „образа на автора“, който се изгражда на базата на цялото произведение и, съответно, се различава от реалния биографичен автор. С различни терминологични определения на този образ се спират в изследванията си както някои руски изследователи (Бахтин, Корман, Скобелев и др.), така и редица западни (Бут, Чатман, Фиш, Изер, Еко, Шмид и др.).

В рускоезичната литературна критика Корман определя този образ като организиращо начало на литературното произведение, тъй като в него са залегнали идейната позиция, творческата концепция, миогледът на писателя. Следователно „авторът“ със схващането си за света и за човека в него е в основата на литературното произведение и предопределя всичките му елементи (Корман, 1972: 17).

Много сходни са схващанията и на Михаил Бахтин, които той развива още през 20-те години в XX век, макар и публикувани доста по-късно. Според него „авторът на литературното произведение присъства в цялото произведение”, като набляга на факта, че не можем да го открием в някакъв точно определен момент, а още по-малко откъснат от цялото му съдържание: авторът се открива „в онзи неотделим момент, където съдържанието и формата неразривно се сливат” (Бахтин, 1975: 203). В тази проекция, можем да третираме произведението като пресичане на два плана: един хоризонтален, по който тече повествованието, и един вертикален, който прониква хоризонталния във всичките му точки. Именно в този вертикален план можем да открием същността на образа на автора, който Бахтин определя като „съзнание на съзнанието” (Бахтин, 1979: 14). В опозиция на този образ може да се изведе и образът на идеалния читател, като „огледално отражение на автора, което го дублира”, като и двата образа се намират в едно също измерение на времето и пространството, което е извън самото повествование като такова: те не са гласове, а „равни на себе си и един на друг абстрактни понятия” (Бахтин, 1975: 204). Тези два огледални образа в своята съвкупност се явяват отражение на светогледа на писателя, живял в точно определено време и място. В теоретичните си разработки, обаче, Бахтин обръща по-голямо внимание на съотнесеността на автора към героя, без да задълбочава в посока двойката автор-читател, зададени в литературното произведение. Тази двойка е важна, тъй като на нея кореспондира една друга, реално съществуваща в текста двойка, разказващата инстанция, тоест адресанта, и адресата, към когото първият се обръща в отделните сборници.

Един от видните представители на школата в Тарту, Юрий Лотман, предпочита пред термина „читател“ да използва „аудитория“, като пише, че „всяко съобщение е ориентирано за някаква определена аудитория и единствено в нейното съзнание може напълно да се реализира...” (Лотман, 1977: 55). Следователно, според него, всеки художествен текст съдържа в себе си „образа на аудиторията“, който въздейства активно върху реалната аудитория, като се превръща за нея в „нормативен код“, който се налага на съзнанието на аудиторията и се превръща в норма на собствената ѝ представа за себе си, „като се пренася от областта на текста в сферата на реалното поведение на културния колектив.“ (Лотман, 1977: 55). Следва уточнение, че между текста и аудиторията се създава отношение, което не е пасивно възприятие, а по същността си е диалог, който освен общ код изисква наличието е на обща памет, защото в противен случай текстът се превръща в неразбираем (Лотман, 1977: 55-56).

Извън художествената литература могат да се изведат два вида речева дейност, които предполагат различен обем и структура на паметта. Едната е насочена към абстрактен адресат, чиято памет като обем се конструира от подателя на съобщението като присъща за всеки носител на даден език, тоест ориентацията е „език за другите“. Другата речева дейност е насочена към конкретен събеседник, когото говорещият вижда, с когото пишещият се познава лично и отлично познава обема на индивидуалната памет, като текста може да придобие характеристиката „понятен за адресата“, но непонятен за другите“, а ориентацията на текста е „език за себе си“. Съответно можем да разграничим текстовете като предназначени за „своя“ или за „чужда аудитория“: при анализ на характера на „общата памет“, необходима за разбирането им, ние получаваме „образа на аудиторията“, скрит в текста. От това следва, според Лотман, че текстът съдържа в себе си всички звена от комуникативната верига и, както можем да извлечем позицията на автора, също така и идеалния читател (Лотман, 1977: 57-58). В художествения текст ориентацията на определен вид колективна памет придобива принципно друг характер, тъй като тя се превръща в значим художествен елемент, като, при наличието на конкретен адресат, той се конструира като носител на общокултурната памет, издига се в ценностната скала, като се превръща в „един от всички“. Следователно авторът видоизменя обема на читателската памет, тъй като при получаването на текста на произведението аудиторията, по силата на структурата на човешката памет, може да си спомни онова, което му е било неизвестно. Така, от една страна, авторът налага на аудиторията естеството на паметта ѝ, а от друга, текстът съхранява в себе си облика на аудиторията. Внимателният изследовател може да я извлече, като анализира текста (Лотман, 1977: 60-61). Горните бележки са особено важни за предстоящия анализ, тъй като сборниците с новелите, които ни интересуват, са писани през един дълъг период от време, като всеки следващ автор прави очевидни препратки към предшествениците си, тоест залага на читателската памет, за да бъде разбрано творчеството му.

В западната литература образът на автора, залегнал в основата на художественото произведение, се разглежда от редица автори, като първо Уейн Бут в книгата си „Реторика на художествената проза“ (1961 г.) изковава термина „имплицитен автор“, определяйки го като „център на нормативни принципи и избор“ (Бут, 1996: 76), а успоредно предлага и термина „имплицитен читател“. Според него „Имплицитният автор винаги се различава от „реалната личност“ – както и да си го представяме, - която създава една по-висша версия на себе си, тоест едно алтер его,

лека полека, като създава творбата си“ (Бут, 1996: 156). Следователно, според Бут, авторът изгражда в повествованието образ на самия себе си и образ на своя потенциален читател (Бут, 1996: 142), като най-успешният прочит на творбата е, когато тези два образа се намират в пълен синхрон.

„В обширната теоретична литература за наратива, за естетика на рецепцията или reader-oriented criticism – както пише Умберто Еко, - се появяват разни персонажи, наречени Идеален Читател, Имплицитен Читател, Виртуален Читател, Мета-читател и така нататък – като всеки от тях предполага срещу себе си един Идеален, или Имплицитен, или Виртуален Автор. Тези термини не винаги са синоними“ (Еко, 1994: 15). Надолу в изложението ще се опитаме да очертаем само някои от тези термини, доколкото съдържанието им е от полза за предстоящия анализ.

По следите на Бут, като използва създадените от него термини, видният представител на естетиката на рецепцията Волфганг Изер насочва вниманието си основно към читателя. Неговата теория „има своите корени в текста“ (Изер 1987: 26), в способността му да структурира опита на читателя, да го води през серия текстови стратегии към изграждане на смисъла, и следователно към разбиране на литературната творба. Така, от една страна, тя оживява единствено, когато се прочете, тоест набляга се на активната роля на читателя в изграждането на смисъла ѝ, от друга, обаче, подчертава значимостта на структуриращите елементи, присъстващи в текста, които ограничават и обуславят въображението на читателя. Все пак за Изер „... езиковите знаци и структурите на текста изчерпват функцията си с активирането на действия, които водят към разбирането. Това означава, че тези действия, макар задействани от текста, убягват от пълния контрол на самия текст, и, всъщност самата липса на контрол е тази, която формира основата на креативното измерение на четенето.“ (Изер 1987: 170) Следователно значенията на литературните текстове се създават в процеса на четенето: „те са продукт на интеракцията на текст и читател, а не величини, скрити в текста, които могат да се открият единствено от интерпретацията“ (Изер, 1986: 163), тъй като зависят от продуктивния принос на въображението на читателя.

Според Изер „литературното произведение има два полюса, които можем да назовем художествен и естетически: художественият полюс е текстът на автора, а естетическият е реализацията, осъществена от читателя. В перспективата на тази полярност, ясно е, че произведението не може да бъде идентично на текста или на конкретизацията, но може да се разположи приблизително между двете. Трябва неизбежно да има виртуален характер, тъй като не може да се сведе до реалността на



текста или до субективността на читателя, а от тази виртуалност произтича нейната динамика“ (Изер 1987: 56). В основата на тази динамика стоят „точки на неопределеност“, както ги нарича първоначално Изер, а впоследствие в „Акта на четенето“ просто *blanks*, следователно „бели пространства“ или „празни пространства“, които в процеса на четене подтикват читателя да им придаде форма, а неопределеността да придобие смисъл. С други думи, на тях се дължи отвореността на текста, тъй като „всяка конкретизация на значението се извършва в изключително индивидуалния акт на самото четене, което не може да се повтори напълно в същата форма“ (Изер 1987: 225). Следователно всеки прочит, освен индивидуален, е и неповторим.

Макар постановката на Изер привидно да е встрани от проблематиката на настоящото изследване, струва ни се важно да се има предвид с оглед на материала, който подлежи да се анализира. Сборниците с новели, които са обект на нашето внимание, са писани в течение на цели пет века, в една променяща среда, като по-късните автори са били подвластни на влияния от предшествениците си, тоест те са се явявали първо читатели на произведенията, които впоследствие не са могли да игнорират. Ще откриваме непрекъснато препратки и цитати, които говорят за една активна позиция спрямо сътвореното преди тях. В същото време са разчитали на колективната памет за перцепцията на собствените си творби.

Теориите, ориентирани изключително към читателя, изместват почти изцяло вниманието от произведението върху реципиента и интерпретацията, която той му прави. Но ако при Изер всеки прочит, следователно интерпретация, е индивидуален и неповторим, в труда си „Граници на интерпретацията“ Умберто Еко пише, че дори „даден текст да е без край, не означава, че всеки акт на интерпретация може да доведе до положителен резултат“ (Еко, 1990: 13). Факт е, според него, че никой прочит и никоя интерпретация не могат да се считат последни и окончателни, но в същото време всеки прочит и всяка интерпретация могат да се третираят като добри или „лоши“, правилни или неправилни от методологична и етична гледна точка. (Срв. Еко, 1990:130). Следователно подходът към текста следва да се съобразява с ограниченията, които самият той налага на тълкувателите си, а „границите на интерпретацията съвпадат с правата на текста“ (Еко, 1990: 13-14).

В по-ранния си труд „*Lector in fabulis*“ Умберто Еко обръща специално внимание и на ролята на читателя, като го определя като „активен принцип на интерпретацията“ (Еко, 1979: 7), тъй като „текстът е мързелива машина, която изисква

от читателя една достойна работа на коопериране, за да се запълнят пространствата на не-казаното или вече-казаното, останали сякаш празни...“ (Еко, 1979: 25). За да се запълнят тези празнини, текстът „иска някой да му помогне да функционира“ (Еко, 1979: 52), а този някой е именно читателят. Еко въвежда понятието „Читател Модел“, като уточнява че „Читателят Модел не е емпиричният читател. Емпиричният читател сме ние, аз, вие, всеки друг, когато четем даден текст“ (Еко, 1994: 8). Читателят Модел за него е „читател-тип, когото текстът не само предвижда като сътрудник, но когото се опитва да създаде.“ (Еко, 1994: 9). Симетрично Еко въвежда и понятието „Автор Модел“, като организиращо начало на текста, което емпиричният автор изгражда при създаването на творбата си, за да насочва кооперативната дейност на читателя, за да се стимулира точно определена, а не друга интерпретация. С други думи авторът модел е текстова стратегия, която генерира друга текстова стратегия – читателя модел, а текстовото коопериране се осъществява именно между тези две стратегии в процеса на четене: „Авторът и читателят модел са два образа, които взаимно се определят единствено по време и в края на четенето. Изграждат се взаимно“ (Еко, 1994: 21). От горното следва, че Читателят Модел на Еко е вписан в самия текст, който го предполага и не му предоставя излишна свобода на интерпретация. „Авторът модел е глас, който говори с нас топло (или властно, или лицемерно), който ни иска до себе си, и този глас се проявява като наративна стратегия, като съвкупност от инструкции, които ни се дават стъпка по стъпка и които трябва да спазваме, когато решим да се държим като читател модел“ (Еко, 1994: 14). По този начин генеративният механизъм на текста предвижда ходовете на Читателя Модел, като очертава и границите на текстовата интерпретация. В същото време той се оказва необходимо условие, за да може текстът да реализира както комуникативната си способност, така и потенциалното си значение. (Срв. Еко, 1979: 52).

Волф Шмид, цитиран по-горе, в опит да систематизира схващания и термини, в книгата си „Наратология“, също се спира на факта, че конкретният автор, като създател на произведението, се явява реална, историческа личност, която съществува независимо от него. Аналогично реципиентът в ролята на читател битува извън творбата. Всъщност като се говори за читател, не се визира само един, а едно безкрайно множество реални хора, които някъде и в някакъв момент могат да се реализират като реципиенти на дадения текст. И макар да не са част от текста, те, все пак, са представени в него по някакъв начин. Всяко едно съобщение съдържа по имплицитен начин подателя и получателя. (Срв. Шмид, 2003: 41). Шмид предпочита

термина „абстрактен автор“, тъй като не може да му се припише нито една отделна дума в повествователния текст, „той няма глас, няма свой текст“, неговото слово е целият текст във всичките му планове, цялото произведение...“: следователно абстрактният автор съществува единствено имплицитно, виртуално в произведението (Шмид, 2003: 53). След като прави критичен обзор на съществуващите термини и значението, влагана в тях, срещу абстрактният автор Шмид предлага понятието „абстрактен читател“, който включва в себе си два момента: на първо място, това е предполагаемият читател, адресатът, към когото е насочено произведението, освен това се явява и образът на идеалния реципиент на творбата (Срв. Шмид, 2003: 57-63).

С оглед на анализа на сборниците с новели ни се струват най-удобни термините „абстрактен автор“ и „абстрактен читател“, които ще останат в периферията на нашето изследване. В същото време ще успеем евентуално да запазим определението „имплицитен“ за един друг читател, реално съществуващ в текста образ – адресата на разказвача, – образ, който, без да има собствен глас, се изгражда чрез словото на разказвача.

### **3. Образът на разказвача: ролята и мястото му в повествователния текст.**

От изложеното дотук изразът „авторът разказва“ губи буквалния си смисъл, когато пристъпваме към художествената творба. Логично идва въпросът: „Кой разказва?“ Словото е поверено на друга инстанция, която владее повествованието и се явява субект на речта. За тази повествователна инстанция ще използваме, както уточнихме по-горе, термина „разказвач“.

Разказвачът, като целия наративен текст, е една фикционална конструкция, която има, обаче, по-специален статут в повествованието. От една страна, аналогично на героите, разказвачът се изгражда поэтапно в цялата творба, от друга, като субект на речта той определя вида повествование, тъй като владее словото.

Традиционното деление на третолично и първолично повествование се базира на опозицията граматическо лице: като пример може да се даде постановката на руските литературоведи К. Атарова и Г. Лескис, като самите те подчертават условността на тези наименования и съответно предлагат и за двата вида повествование подгрупи. Въвеждат четири вида повествование от първо лице в зависимост от сюжетната роля на разказвача: повествование, водено от централно или периферийно действащо лице, от очевидец или от човек, който преразказва с чужди думи. При повествованието от трето

лице те формират две групи: експлицитно и имплицитно изразен повествовател. (Срв. Козлуджов, 1994: 10). От горното следва, че това класическо деление въз основа на граматическото лице реално не може да обхване разнообразието от похвати, с които си служат писателите, за да изградят повествованието. С други думи, при това деление се използва за диференциране „всъщност инвариантен елемент от повествователната ситуация, тоест присъствието, имплицитно или експлицитно, на „личността на разказвача, който, вътре в своя разказ, може да бъде единствено (като всеки един субект на речта в дадено послание) в „първо лице“ – пише Жерар Женет (Женет, 1976: 291). Сходна мисъл изразява и В. Шмид: „Грамматическата форма не трябва да лежи в основата на типологията на разказвача, тъй като всеки разказ се води, по същество, от първо лице, даже когато граматическото лице в текста не се изразява експлицитно“ (Шмид, 2003: 83). Следователно граматическата форма е само следствие от начина, по който разказвачът се съотнася с повествователния акт и с представяната действителност.

От основно значение за определяне типологията на разказвачите са критериите, по които ще бъдат разграничавани. Според З. Козлуджов за определянето на даден повествователен тип е необходимо да се вземат предвид следните базисни параметри:

„повествовател – автор

повествовател – фабулно времепространство /хронотоп/

повествовател – персонажна система

повествовател – степен на повествователна експликация“ (Козлуджов, 1994: 8), като уточнява, че с категорията „повествователен тип“ се обозначава „начина на повествуване, притежаващ собствени и устойчиви смислоразличителни /диференциални/ и структуроизграждащи /конструктивни/ признаци, изразени достатъчно единно, последователно и ясно, за да го противопоставят на други способности белетристичен изказ, непритежаващи тези признаци“ (Козлуджов, 1994: 28).

В труда си, посветен на повествователя, Козлуджов привежда няколко различни класификации на повествователните типове, без да им прави критическа съпоставка. Една от предложените типологии е на Х. Маркевич, базираща се на гледната точка, като включва четири вида разказвачи, а някои от тях с подвидове:

„I. Разказ от автор-повествовател, който не се отнася към изобразяваната действителност и не е конкретизиран като фиктивен персонаж. Той може да бъде:

1. „Всезнаещ“ повествовател.

2. Повествовател, обладаващ ограничено знание за изобразяваната действителност.

3. Повествовател, който е интерпретиращ и оценяващ наблюдател.

4. Повествовател, който е неутрален, само регистриращ събитията наблюдател.

5. Повествовател, обединяващ гледната точка на много персонажи“, като гледната му точка „се премества, отразявайки съзнанието на различните персонажи. Повествованието, обаче, се води от трето лице.

6. Повествовател, отразяващ гледната точка на един персонаж /повествованието също се води от трето лице/.

„II. Повествователят е фиктивен авторски субект, не се отнася към изобразявания свят и притежава черти, явно препятстващи неговото отъждествяване със създателя на произведението. В тази разновидност се проявява същото вътрешно разделение, както и в предходната.

III. Повествователят е фиктивен персонаж, отнасящ се към изобразената в литературното произведение действителност.

1. Повествовател, водещ ректроспективно повествование.

2. Повествовател, регистриращ своите актуални преживявания и впечатления /в някои случаи от техниката на „потока на съзнанието“/.

IV. Повествовател, отнасящ се към изобразявания свят, но независимо от това притежаващ „всезнанието“ на автора-повествовател.“ (срв. Козлуджов, 1994: 8-9)

Приведената типология е трудно приложима за конкретен анализ, защото, на първо място, не изчерпва възможните превъплъщения на „повествователя“ (за да използваме терминологията на съответния автор), на второ място подвидовете при първия и втория тип не отговарят на едни и същи критерии, съответно са трудно съпоставими; на трето място за втория тип се говори, че „притежава черти, явно препятстващи неговото отъждествяване със създателя на произведението“, от което априори се подразбира, че първият тип се отъждествява с физическия автор на творбата, а това противоречи изцяло на приетата от нас постановка.

Друга класификация, която цитира Козлуджов, е на немския литературовед Ф. Щанцел: тя се опира на отношението автор-повествовател, като извежда три основни типа повествование:

„1. Аукториално повествование, при което дистанцията в отношението автор – повествовател е най-къса, на пръв поглед почти липсва. Независимо от близостта на

гледните точки и оценъчните позиции, обаче, автор и повествовател не могат да се отъждествят [...]

2. Персонално повествование, при което повествователят застава зад един или няколко герои и разкрива света през техните очи и възприятия, макар и те самите да не разказват /повествованието е в трето лице/.

3. „Аз“-повествование, при което разказът се води от герой – участник в събитията, очевидец или пък герой, преразказващ нещо чуто“ (Козлуджов, 1994: 9-10)

Тази класификация ни се струва прекалено опростена и неадекватна за целите на анализа, тъй като смесва различни критерии: ако заявеният критерий е отношението автор-повествовател, при третия вид всъщност на преден план изпъква мястото на повествователната инстанция спрямо разказваните събития.

Последната класификация, цитирана от Козлуджов, е на К. Долинин, като типологичното разграничаване се опира основно на двойките „повествовател- автор“ и „повествовател – фабулно пространство“. Като отбелязва, че повествователят никога не е тъждествен на автора, Долинин извежда два основни случая на базата на първия признак:

„ I. Повествователят не фигурира в текста като отделно лице, по-ясно или по-слабо очертано, не съвпадащо с автора, и не противопоставящо се на автора по едни или други съществени параметри относно идеологическата си позиция или с образа си като цяло. Такъв повествовател понякога се нарича *аукториален*.

II. Повествовател, който явно е неидентичен на автора и се явява в по-голяма или по-малка степен ясно очертан като измислена фигура – „речево творение на автора“ по думите на Виноградов“ (Долинин, 1985: 184).

Вторият признак, въведен от Долинин за охарактеризиране на повествователя – неговата позиция спрямо фабулното пространство – също предполага два вида повествовател:

„1. Повествователят се намира *извън* фабулното пространство, тоест извън света на персонажите, той съществува сякаш в друго измерение и не може да се срещне с героите си.

2. Повествователят принадлежи на фабулното пространство наравно с другите персонажи; той е един от тях. И тук се открояват два подвида: а) повествователят се намира в центъра на фабулното пространство, тоест явява се ако не главен герой, то един от централните персонажи на произведението; б) повествователят се намира в

периферията на фабулното пространство; той не е толкова действащо лице, колкото свидетел.“ (Долинин, 1985:184)

Долинин постига четирите типови позиции повествовател, които цитира Козлуджов, като наслагва горните две двойки:

„I.1. Повествование от /аукториален/ непротивопоставен на автора повествовател, намиращ се извън фабулното пространство.

I.2. Повествование от непротивопоставен на автора повествовател, намиращ се вътре във фабулното пространство, в центъра му /подтип „а“/ или в периферията му /подтип „б“/.

II.1. Повествование от противопоставен на автора повествовател, т.е. измислен разказвач, намиращ се извън фабулното пространство; такъв повествовател ще наричаме *лъжлив* или *подставен автор*.

II.2. Повествование от повествовател - измислен разказвач, намиращ се вътре във фабулното пространство, в центъра му /подтип „а“/ или в периферията му /подтип „б“/.“ (Долинин, 1985: 185; Козлуджов, 1994: 10-11)

Както и Долинин, така и Козлуджов уточняват, че първият и четвъртият тип са най-често срещани в художествената литература, макар че при сборници с новели, ще анализираме основно втория и третия тип разказвачи, ако се приеме тази класификация.

Голям принос в теория на повествованието, като обърнем поглед на Запад, има френския учен Жерар Женет, и в частност за определяне на разказвача като място и роля в повествователния текст, което пряко ни интересува. На първо място, като тръгва от мястото на разказвача спрямо представяната история вече уточнихме по-горе, че Женет отхвърля делението на разказ от първо и разказ от трето лице, тъй като разказвачът винаги присъства, било имплицитно или експлицитно, в „първо лице“ в разказа си, защото във всеки един момент може да вземе позиция. Следователно се търсят други критерии за определяне на мястото на разказвача спрямо представяните факти и истории: това е решението на автора дали дадена история да я повери на някой от героите или на разказвач извън нея. За обозначаване на разновидностите разказвачи Женет въвежда терминология, която понастоящем не е навлязла в българското литературознание, докато в романско-езичния свят те отдавна са се утвърдили. В същото време в руските изследователи се опитват да калкират съответните термини, без да можем да преценим доколко това е функционално в рамките на възприятието им. Като тръгва от разграничаването, въведено още от Аристотел, на мимезис и диегезис, Женет от втория термин изковава определения за различните видове разказвачи, в

зависимост от позицията им в повествователния текст, като прибавя към „диегетичен“ съответните префикси: „екстра-“, „интра-“, „етеро-“, „омо-“. Тези термини той въвежда с цел да се изчисти объркването „между въпроса *кой е персонажът, чиято гледна точка ориентира наративната перспектива?* и на въпроса, напълно различен, *кой е разказвачът?* – или, за да се изразим по-кратко, между въпроса *кой вижда?* и въпроса *кой говори?*“ (Женет, 1976: 233). Следователно за отговор на втория въпрос от значение е мястото на разказвача спрямо разказваните факти и действието: той може да отсъства от действието, т.е. да бъде хетеродиегетичен, или да присъства в него, т.е. да бъде хомодиегетичен. При втория случай се въвежда допълнително разграничение в зависимост от това дали разказвачът се явява главен герой в разказваната история, тоест е автодиегетичен, или се ограничава да разказва като свидетел или наблюдател, като се дефинира халодиегетичен. Гледната точка е вторият разграничителен признак за определяне на разказвача, който може да разказва от вътрешна спрямо действието гледна точка, т.е. да бъде интрадиегетичен, или от външна, т.е. да бъде екстрадиегетичен. При наслагването на двете типологии се стига до възможните основни комбинации, изразени чрез следната таблица (Срв. Женет, 1976: 234):

|   | Събитие, анализирано отвътре                        | Събитие, анализирано отвън               |
|---|---|--|
| Разказвач, присъстващ като герой в действието | 1) Героят разказва своята история.                  | 2) Свидетел разказва историята на героя. |
| Разказвач, отсъстващ като герой от действието | 3) Авторът хронист или всезнаещ разказва историята. | 4) Авторът разказва историята отвън.     |

При анализа на горната таблица Сегре уточнява, че „може да се говори за гледна точка по отношение опозицията (1),(4)/(2),(3); докато имаме работа с гласа (лицето) при опозицията (1),(2)/(4),(3). Таблицата предполага следните вътрешни определения: (1) разказвач, присъстващ като персонаж в историята (хомодиегетичен), който анализира събитията отвътре (интрадиегетичен); (2) разказвач, присъстващ като персонаж в историята (хомодиегетичен), който анализира събитията отвън (екстрадиегетичен); (4) разказвач, отсъстващ като персонаж в историята (хетеродиегетичен), който анализира събитията отвътре (интрадиегетичен); (2) разказвач, отсъстващ като персонаж в историята (хетеродиегетичен), който анализира събитията отвън (екстрадиегетичен)“ (Сегре, 1985: 25).



Допълнително Женет въвежда и понятието повествователно равнище, като разликата се определя от факта, че „всяко разказано събитие от даден разказ се намира на непосредствено на по-горното диегетично равнище спрямо това, където се ситиуира повествователният акт, продуциращ този разказ“ (Женет, 1976: 275). Казано с други думи, можем да разграничим различни повествователни равнища, когато разказвач от първи ранг (диегетичен), намиращ се извън разказваната история, преотстъпва думата на разказвач от втори ранг (метадиегетичен), който се намира вътре в разказваната история и на свой ред разказва истории. Оттук разказвача от първи ранг може да се определи като екстрадиегетичен, а от втори ранг – интрадиегетичен. Това натрупване на термини, които определят една и съща позиция на разказвача в повествованието ни се струва излишно терминологично усложняване. В същото време направеното разграничение е изключително важно за нашата разработка, тъй като анализът е насочен към сборници с новели, а не малка част от тях са изградени именно на принципа „разказ в разказа“, което априори предполага повече повествователни равнища – далеч не само две, а във всяко едно – реализацията на съответен разказвач или разказвачи.

Въведените от Ж. Женет разграничения по отношение разказвача, опиращи се на връзката му с разказваните факти, от една страна, а от друга на повествователното равнище, в което битува, могат да се илюстрират със следната таблица, предложена от италианския учен А. Маркеше, като се очертават четири основни вида разказвачи (Маркеше, 1990: 169):

| Повествователно<br>равнище<br><br>Връзка с историята     | ЕКСТРАДИЕГЕТИЧЕН<br><br>разказ от първи ранг<br>(диегетичен)          | ИНТРАДИЕГЕТИЧЕН<br><br>разказ от втори ранг<br>(метадиегетичен) |
|--|---|---|
| ХЕТЕРОДИЕГЕТИЧЕН<br>външен спрямо историята<br>разказвач | Омир  | Шехерезада  |
| ХОМОДИЕГЕТИЧЕН<br>присъстващ в историята<br>разказвач    | АВТОДИЕГЕТИЧЕН<br>(Матия Паскал, Дзено)<br>АЛОДИЕГЕТИЧЕН<br>(Исмахел) | Одисей  |

Всичките въведени от Ж. Женет термини, които в романските езици са напълно разбираеми, в българския нямат същата яснота, тъй като далеч не всички от използваните префикси са навлезли в езика ни. Следователно ще се въздържим да ги използваме надолу в текста, макар разграниченията да са изключително продуктивни.

Разказвачите бихме могли да разделим по още един критерий – степента на знание или незнание по отношение разказваните факти: от една страна, имаме всезнаещият разказвач, за когото няма нищо скрито, без обезателно да се налага да оправдава това свое знание; от друга – ограничен в знанието си разказвач, като това ограничение произтича позицията му в повествованието, която диктува възможното му знание. Както ще проследим при анализа, освен постройката „разказ в разказа“, ще наблюдаваме „разказ на разказа“, като афиширано действие, което априори ограничава знанието на разказвача до чутия разказ.

Отново в посока типологизиране на разказвача по отношение неговата изявеност в повествователния текст, американският литературен теоретик С. Чатман въвежда разграничението между скрит и явен разказвач, известни в англоезичната терминология като повествование *showing* и повествование *telling*. При скрития разказвач се използва техника, при която той по-скоро „показва“ фактите, като остава героите да говорят и описва действията им. Създава се усещането, че читателят присъства на живо: „чува се глас, който говори за събития, герои и пространства, но разказвачът остава в сянка“, сякаш е „скрит зад кулисите“ (Чатман, 1981: 212), като може да изразява. Явният разказвач изцяло владее повествованието. Като тръгва от постановката на Чатман, А. Маркеше го характеризира по следния начин: „откритият или явен разказвач изявява всезнанието си по различни начини: 1) движи се свободно от едно пространство в друго и от едно време в друго; 2) може да опише екстрадиегетично предмети, места, герои, да даде информация на адресата (докато скритият разказвач предпочита да играе на предположения, като приема даденост, че адресата знае всичко необходимо, за да разбере разказа); 3) в състояние е да преразкаже повече или по-малко дълги сегменти от историята, например предшестващите действия, миналото на даден герой, преминаването от една сцена в друга и т.н.; 4) има способността да предава неизказаното или подразбиращото се, включително когато дори не е помислено от героя [...]; 5) позовава се на личността си, като потвърждава степента на достоверност на разказваното от него („Видях със собствените си очи, чух го директно, прочетох го...“); 6) намесва се като коментира експлицитно повествованието, като интерпретира и оценява факти и герои: може да се даде и имплицитен коментар, от ироничен тип,

който подчертава дистанцията между разказвача и героя [...]; 7) може накрая да коментира не само повествованието, което разказва, но и самата реч, като се намесва на метаповествователно равнище върху структурата на разказа и като приканва читателя да наблюдава особеностите на разказа като повествователна реч“ (Маркезе, 1990: 175-176). Приведохме този доста дълъг цитат, тъй като това ще бъде почти стандартният тип разказвач в сборниците с новелите, обект на нашия анализ. Все пак това разграничение на повествованието на *showing/telling* може да се счита доста относително, тъй като в наративния текст няма как да отсъства напълно разказвачът. Дори когато условно мълчи, присъствието му продължава да се усеща. В тази посока на изясняване на вида повествование Ж. Женет прави едно друго разграничение – „разказ на събития“ и „разказ на думи“: първият вид цели да трансформира несловесното в словесен израз, тоест речта пресъздава случки и събития, вторият предоставя изява на героите с техните думи и мисли, тоест преобладават диалозите. Всъщност Женет уточнява, че „повествованието, устно или писмено, е речеви факт“, а езикът няма как да показва, а единствено да изобразява със средствата, с които разполага (срв. Женет, 1976: 210)

Привидно единствената функция на разказвача е самият акт на разказване, но това е така, ако го разгледаме само във връзка с разказваната история. Погледнат в друга перспектива, разказвачът се оказва натоварен с още функции, които в отделните текстове могат да бъдат изявени в различна степен (срв. Женет, 1976: 302-304). Основна, естествено, е *повествователната функция*, отнасяща се именно до разказваната история, като тя се явява абсолютно необходима, дори неизбежна: на практика, никой разказвач не може да се отклони от тази своя функция без да загуби статута си на разказвач. Съотнася се към разказваната история и *идеологическата функция*, когато разказвачът коментира било директно, било косвено, като поверява на някой или някои от героите задачата да коментират историята, или да правят поучителни изводи. Далеч не всички разказвачи изпълняват тази функция. По отношение повествователния текст разказвачът може да изпълнява *режисьорска функция*, като излага вътрешната организация, като връзки и съотношения (срв. Женет, 1976: 303). Ж. Женет извежда още една функция, която нарича *комуникативна*, тъй като има отношение към самата повествователна ситуация: разказвачът се опитва да осъществи контакт с прекия адресат, заложен в текста, в някои случаи като диалогът с него може да е реален, ако адресатът също е персонаж в текста, или фикционален, ако адресантът е само потенциален. Тази функция ще бъде особено силно застъпена в

сборниците, обект на изследване, естествено в различна степен в зависимост от постройката на съответното произведение. Последната функция се отнася до самия разказвач и може да се определи като *свидетелска* или *удостоверяваща*, тъй като в основата ѝ стои ролята на разказвача с историята и отношението му към нея, като то може да бъде емоционално, етично, интелектуално, а може да има формата на обикновено свидетелство, „когато разказвачът сочи източника, от който идва информацията му, или степента на точност на личните му спомени, или чувствата, събудени у него от даден епизод“ (Женет, 1976: 304). Тази функция в много случаи, както ще проследим надолу, дава правото да се разказва, като се акцентира върху правдоподобие на разказа, подкрепено от авторитета на източника.

Цитираният по-горе В. Шмид, в желанието си да обобщи различните теории, на свой ред предлага класификация на видовете разказвачи съгласно серия критерии, които представя в следната таблица (Шмид, 2003: 78):

| Критерии              | Видове разказвач                             |
|-----------------------|--|
| Начин на изобразяване | експлицитен - имплицитен                     |
| „Диегетичност“        | диегетичен - недиегетичен                    |
| Степен на обрамчване  | първичен – вторичен - третичен               |
| Степен на изявеност   | силно – слабо изявен                         |
| Личностност           | личен - безличен                             |
| Антропоморфност       | Антропоморфен – неантропоморфен              |
| Хомогенност           | Единен – разсеян                             |
| Изразяване на оценка  | Обективен – субективен                       |
| Информираност         | Всезнаещ – ограничен в знанието си           |
| Пространство          | Вездесущий – ограничен в местоположението си |
| Интроспекция          | Намиращ се вътре – намиращ се извън          |
| Професионализъм       | Професионален – непрофесионален              |
| Надеждност            | Надежден - ненадежден                        |

Срещу всеки критерий откриваме двойка признаци, които характеризират разказвача: този подход е удобен за прилагане, тъй като опростява ситуирането му в дадена категория.

Първият въведен признак се отнася до присъствието на разказвача в текста, като автора разграничава два вида – експлицитно и имплицитно. При експлицитното изобразяване разказвачът представя сам себе си, като може да описва своето „аз“ с конкретно име, като жизнен път, начин на мислене и т.н., макар да не е задължително, тъй като дори само употребата на местоименията и глаголните форма в първо лице вече се явява самопрезентация, макар и в редуциран вид (срв. Шмид, 2003: 66). Авторът прави важното уточнение, че експлицитно изобразяване, като факултативно, се надстройва на имплицитното, което е основно и задължително и се осъществява посредством всички похвати за изграждане на наративния текст:

„1. Подбор на елементите (персонажи, ситуации, действия, включително речта, мислите и възприятията на персонажите) от „събитията“ като наративен материал за създаването на повествователната история.

2. Конкретизация, детайлизиране на елементите за подбор.

3. Композиция на повествователния текст, т.е. съставяне и разполагане на елементите за подбор в определен ред.

4. Езикова (лексикална и синтактична) презентация на елементите за подбор.

5. Оценка на елементите за подбор (тя може да се съдържа имплицитно в горепосочените подходи или може да се даде и експлицитно).

6. Разсъждения, коментари и обобщения на разказвача.“ (Шмид, 2003: 67)

Естествено в отделните текстове даден похват може да има по-голяма или по-малка тежест. Допълнително Шмид въвежда и признаци за охарактеризиране чертите на разказвача:

„1. Вид и характер на повествованието (устно или писмено, спонтанно или неспонтанно, разговорно или риторично).

2. Наративна компетентност (всеведение, способност за интроспекция в съзнанието на героите, вездесъщност или липса на такива способности).

3. Социално-битов статус.

4. Географски произход (наличие на регионални и диалектни признаци на речта).

5. Светоглед.“ (Шмид, 2003: 68)

Вторият критерий за определяне вида разказвач, при това основен според автора, е „дигетичност“, тоест принадлежността или не на разказвача към „дигетизиса“, с други думи присъствието му в плана на повествователната история. Разказвачът неизбежно владее плана на повествованието, тъй като се явява поради основната си функция субект на речта, докато появата му в плана на разказваната история вече е въпрос на

авторско решение. Дихотомията, следователно, е *диегетичен*, тоест присъстващ и в двата плана, и *недиегетичен*, тоест присъстващ единствено в плана на повествованието. На свой ред диегетичният разказвач се разпада на две функционално различни инстанции – *повествуващо „аз“* и *повествувано „аз“*, които не бива да се третираат като идентични (срв. Шмид, 2003: 80-83).

Тези разграничения са важни за нашия анализ, тъй като сборниците с новели, които имат определена текстова организация, разказвачът стандартно ще бъде експлицитен по първия признак, ще заявява своето „аз“, като води повествованието от първо лице, като далеч не винаги ще се оказва и обект на повествование на своето повествователно равнище. В други, както ще проследим, той ще се явява обект на повествованието на по-долно равнище със съответната дистанция.

Следващият – трети – критерий е степен на обрaмчване, като отговаря по същество на повествователните равнища, които въвежда Ж. Женет, с известно опростяване в терминологично отношение, като се посочва рангът на съответния разказвач: първичен е този на обрaмчващия разказ, вторичен – този във вмъкнатия разказ, третичен – този в следващия вмъкнат разказ и т.н., като предложените прилагателни определят единствено степента на обрaмчване, без да имат йерархическа натовареност (Шмид, 2003: 79).

При четвъртия критерий – степен на изявеност – Шмид уточнява, че в този случай не може да се говори за противопоставяне, тъй като и слабо изявеният разказвач все пак присъства в текста, тоест „минималното присъствие, все пак, никога не се превръща в нулево“ (Шмид, 2003: 73).

Петият критерий засяга личността на разказвача, който може да притежава или не „ярко изразени индивидуални черти на личността си“ (Шмид, 2003: 68).

Шестият критерий – антропоморфност – бихме могли да перифразираме като разказвач „човек“ и „не-човек“ (срв. Шмид 2003: 70-72), като този признак при нашия обект на анализ няма да бъде релевантен и няма да се налага да се анализира естеството на разказвачите в тази посока, тъй като те всичките еднозначно ще са хора, при това доста добре определени в повечето случаи.

За следващия седми критерий, който дели разказвачите на единни и разсеяни, Шмид не дава ясно описание на особеностите и различията им. Всъщност ако говорим за експлицитно присъстващ с изявени личностни черти разказвач, той би трябвало да отговаря на критерия „единен“.

Осмият критерий – изразяване на оценка, при който се очертават „обективен“ и „субективен“ разказвач. Но при създаването на произведението си авторът неизбежно влага в него своето субективно виждане за света, а разказвачът като субект на речта в повествователния текст се превръща в пряк изразител на това субективно виждане. Дори привидно най-обективното предаване на събития и факти са пречупени през призмата на субективния поглед на разказвача, като творение на автора. Следователно този критерий ще пропуснем при нашия анализ.

Информираността е изведена като девети критерий, като се противопоставят „всезнаещият разказвач“ и „ограниченият в знанието си разказвач“. Относно този критерий правихме уточнение по-горе в текста, като за нас ще бъде важен за начина на представяне на разказваните факти и събития.

Следващ критерий е пространството, отредено на разказвача: пространствено-времевите параметри, в които се движи разказвачът, са от първостепенно значение и за определяне на функциите му наративния текст. Оттук произтича и интересът ни да проследим в различните сборници параметрите на разказвачите в тази перспектива.

Единадесетият критерий Шмид дефинира „интроспекция“, като се формира двойката „*намираш се вътре – намираш се извън*“, а основа за класификацията се явява позицията на разказвача, която съответно може да бъде „вътрешна“ и „външна“ и явно засяга гледната точка при повествованието. Струва ни се по-удачен в този случай предложението от Женет термин „фокализация“ за определяне на гледната точка, от която се води повествованието, като на тази проблематика ще отделим внимание надолу в изложението. Освен това в българския език думата „интроспекция“ означава „метод на изследване на психическия живот на човека чрез самонаблюдение“ (БТР, 1963: 268), следователно не е адекватен за целите на класификацията.

Шмид включва още един критерий – „професионализъм“, без да го коментира. В каква степен може даден разказвач да се третира като професионален или не, е доста трудно да се определи. В сборниците с новели ще срещаме доста често да се говори за майсторско разказване, но не и за професионализъм.

Относно надеждността на разказвача, като критерий за класифициране, Шмид въвежда опозицията „надежден – ненадежден“ за характеризиране на разказвачите, която според нас по принцип е доста относителна, тъй като всяко литературно произведение е плод на субективното виждане на автора. Въвеждането на разказвач предполага отново определен начин на изобразяване, който може да изглежда

надежден, без да е такъв. Следователно по този критерий трудно могат да се противопоставят два различни вида разказвачи.

Като обобщение, за изясняване на статута на разказвача, от основно значение да се изяснят следните негови параметри:

- отношението му спрямо разказваните факти;
- присъствието му в разказваната история;
- степента му на познание относно разказваните факти.

#### **4. Гледната точка като проблем на повествованието и разказвача.**

Във връзка с въпроса „*Кой вижда?*“ и „*Кой говори?*“, цитиран по-горе, Ж. Женет прави еднозначно разграничение между гласа на разказвача и гледната точка или наративната перспектива, от която се води повествованието. Категорията „гледна точка“ (англ. *point of view*; фр. *point de vue*; исп. *punto de vista*; итал. *punto di vista* и т.н.) заема доста важно място в наратологията, като Успенски го нарича „централен композиционен проблем за произведенията на изкуството, проблем, който обединява най-различни видове изкуство“ (Успенски, 1992:15). Руският учен прави уточнението, че „проблемът за гледната точка има непосредствено отношение към тези изкуства, чиито произведения са по начало двупластови, т.е. имат израз и съдържание (изображение и изображаемо); в този случай можем да говорим за репрезентативни видове изкуства“ (Успенски, 1992: 15). Съвсем логично учените да са предлагали различни трактовки, като са акцентирали на отделни негови аспекти. Няма да се впускаме в пълен преглед на всички становища, а само на някои, които оценяваме като особено важни.

Преди всичко е добре да уточним, че понятието „гледна точка“ в линейната перспектива се използва, за да означаи точно определена позиция, от която се наблюдава даден обект. В този случай, обаче, ние неизбежно виждаме и всичко, което го заобикаля, като погледът ни неизбежно се разсейва и встрани. Аналогично, ако се прибегне до сравнение с кинокамерата, в действие влизат позицията, перспективата, разстоянието от снимания обект, светлина и т.н. И макар да изглежда примамлива тази съпоставка, между визуалния и словесния разказ има значими разлики, които задължително трябва да се отчитат (срв. Успенски, 1992: 15-19; Туркета, 1999: 5-7). В „словесния обектив“ не може да влезе едновременно същата информация като в този на кинокамерата, тъй като естеството на словесния изказ предполага поетапно фокусиране



елемент по елемент, детайл след детайл, а цялостната картина се изгражда съответно в мисълта на читателя също крачка по крачка. Следователно читателят е обвързан с това, което текстът му предлага. Дотук разглеждахме буквалния смисъл на „гледна точка“, като позиция, от която се вижда дадено нещо. Изразът има, обаче, и друго значение, което би могло да се определи като идеологическо: както с италианския, така и в българския език той придобива смисъла на „становище“, като изобилстват изрази от типа „изразявам гледната си точка“, „гледните точки се разминават по даден въпрос“ и т.н. Тази многозначност на термина се отбелязва от мнозина изследователи, като Чатман уточнява, че „в обичайната употреба могат да се разграничат поне три значения:

- а) буквално: през очите на някого (перцепция);
- б) образно: през виждането за света на някого (идеология, концептуална система [...]) и т.н.)
- в) преносно: според интереса или изгодата на някого“ (Чатман, 1981: 159).

Отчасти, за да избегне многозначността на термина „гледна точка“ Женет въвежда друг, доста по-техничен „focalisation“, който срещнахме използван на български като „фокализация“. Макар че ни се струва по-коректно да се преведе с „фокусировка“, ще запазим термина, който явно си пробива път.

- 1) Разказ без фокализация или с нулева фокализация (разказвач > героя): повествованието се води от всезнаещ разказвач, който знае повече от героите, или по-точно казва повече отколкото може да знае всеки един от тях. Този тип разказвач се движи свободно из целия представян от текста свят, като може да надниква без ограничения и интимността на героите, да пресъздава и тълкува мислите им и т.н.
- 2) Разказ с вътрешна фокализация (разказвач = героя): разказвачът казва само онова, което знае героя, чиято гледна точка е приел, като по този начин се изгражда една доста стеснена перспектива. При вътрешната фокализация могат да се очертаят три подвида разказ:
  - а) фиксирана вътрешна фокализация, при която се възприема гледната точка само на един от героите, което се случва сравнително рядко;
  - б) подвижна вътрешна фокализация, при която последователно се възприемат гледните точки на двама и повече герои;
  - в) множествена вътрешна фокализация, при която едно и също събитие се разказва от гледна точка на няколко герои.

- 3) Разказ с външна фокализация (разказвач < героя): разказвачът казва по-малко от това, което знаят героите, които се намират в центъра на наративното действие. (срв. Женет, 1976: 236).

Триадата на Женет, уточнява Шмид във вече цитираната му книга, многократно е подлагана на критики, поради смесването на разнородни характеристики и свеждането основно до знанието на явление, което се проявява в различни планове на повествованието (Шмид, 2003: 113-114). Важният принос, обаче, който Женет прави с ясното разграничение между глас и гледна точка, се превръща в опорна точка за много изследователи в областта на наратологията. Така няколко години по-късно Чатман ги разграничава по следния начин: „Гледната точка е физическото място или идеологическата ориентация или практико-екзистенциалната ситуация, спрямо които се съотнасят наративните събития. Гласът, обратно, се отнася до речта или до другите експлицитни средства, чрез които събитията и фактите се съобщават на публиката. Гледна точка не означава изразяване, означава единствено перспективата, според която се осъществява изразяването. *Перспектива и изразяване не е задължително да са концентрирани в едно и също лице.*“ (Чатман, 1981: 161). Или казано с други думи субектът на речта може да променя гледната точка, да заема чужда позиция, като тази позиция може многократно да се променя в текста.

Важен принос за теория на гледната точка има руският учен Борис Успенски с книгата си „Поетика на композицията“, издадена две години преди книгата на Женет, като за централна задача определя „разглеждането на типологията на композиционните възможности във връзка с проблема за гледната точка“ (Успенски, 1992: 17) с цел да се изяснят възможните типове гледни точки, отношенията между тях, функциите им и т.н. Новото в постановката на Успенски е проявлението на гледната точка в различни планове, като поетапно очертава четири такива, като за всеки е посветена отделна глава в книгата:

1. Гледните точки в оценъчен план.
2. Гледните точки във фразеологичен план.
3. Пространствено-времева определеност на гледните точки.
4. Гледните точки в психологичен план.

В основата на постановката стои разграничението между „външна“ и „вътрешна“ гледна точка, тоест повествователната инстанция може да излага събитията във всеки от четирите плана от собствената си гледна точка, явяващата се външна спрямо тях, или от вътрешна, като приема оценъчната, фразеологичната,

пространствено-времевата и психологическата позиция на един или няколко от героите. След като разглежда как се проявяват гледните точки, от които се води повествованието в художественото произведение, Успенски отделя специално внимание на отношенията между тях, на съвпадението и несъвпадението на гледните точки в различните планове. Още един важен момент, който се откроява, е зависимостта на гледната точка от описвания обект, който може да представлява едно или друго действащо лице или ситуация: така, например, за различните герои могат да се прилагат различни видове описание (Успенски, 1992: 123-124). Разглеждането на гледната точка в различни планове, обаче, доста усложнява анализа, тъй като те не съществуват независимо един от друг, а в повечето случаи са тясно свързани. Теорията на Успенски дава допълнителен тласък за развитието на наратологията.

В. Шмид в известна степен следва постановката на Успенски, като разделя пространствената от времевата определеност на гледната точка и формулира пет плана на проявление на гледната точка:

1. Перцептивна гледна точка.
2. Идеологическа гледна точка.
3. Пространствена гледна точка.
4. Времева гледна точка.
5. Езикова гледна точка. (Шмид, 2003: 127).

Ученият прави едно важно разграничение: на първо място, тъй като обект на гледната точка се явява разказваното събитие, той смята, че не съществува история без гледна точка, тоест дадена история не съществува, докато повествователния материал не се превърне в обект на определена перспектива. Историята се изгражда чрез подбор на отделните елементи, при което водеща роля има именно гледната точка. Определението, което дава, откроява два съществени момента – възприятието и предаването на събитията, обусловени от външни и вътрешни фактори. Също така уточнява, че не е задължително разказвачът да предава събитията както ги възприема той самият, а като субективно възприятие на един или друг герой (срв. Шмид, 2003: 121-122). Като постулира, че в художественото произведение разказвачът може да предава събитията или от своята гледна точка на разказвач или от гледната точка на един или повече герои, формулира бинарна опозиция, като отрича необходимостта от неутрална гледна точка, застъпвана от ред учени, примерно нулевата фокализация на Женет. На тази основа Шмид формулира модел, който се отлива с това, че присъствието на разказвача в плана на разказваната история не се разглежда като

проблем на гледната точка: гледната точка на разказвача или на героя могат да се срещнат както в диегетично, така и в недиегетично повествование. При съотнасянето на тези две бинарни опозиции се получават четири възможни вида със следните характеристики:

| Вид разказвач \ Гледна точка | недиегетичен | диегетичен |
|------------------------------|--------------|------------|
| на разказвача                | 1            | 2          |
| на героя                     | 3            | 4          |

- 1) Недиегетичен разказвач води повествованието от своята собствена гледна точка.
- 2) Разказвач, присъстващ като повествуемо „аз“ в историята, възприема гледната точка на повествуещото „аз“.
- 3) Недиегетичен разказвач възприема гледната точка на един от героите.
- 4) Диегетичен разказвач описва своите приключения от гледна точка на повествуемото „аз“.

Този модел е много подходящ за анализ на сборниците с новели, които се явяват обект на нашия интерес.

## 5. Образът на разказвача и образът на читателя/слушателя-адресата.

В увода споменахме, че традиционно сборниците с новели започват с посвещение или въведение, в което най-често авторът-разказвач се обръща към своите потенциални читатели или към конкретно лице, което играе тази роля. Този образ, макар и да няма лична изява и да се изгражда изцяло чрез речта на разказвача, е важен за структурирането на текста и за посланията му. В голяма степен от него зависи и очертаването на хоризонта на очакване, който се формира.

Първият проблем, с който се сблъскваме, отново е чисто терминологичен- В западноевропейското литературознание е изкован и утвърден във времето термин, който еднозначно го обозначава: на английски *“narrate”*, на френски *“narrataire”*, на италиански и на испански *“narratario”*. Литературният критик Шмид предлага в руския термина „наррататор“ за обозначаване на този образ в опозиция на „нарратор“ (Шмид, 2003: 96). Все пак ще предпочетем да не въвеждаме неутвърдени в българския език термини, като ще се задоволим с „адресат“ със съответните уточнения.

На първо място, читателят-адресат не бива да се смесва нито с реалния читател, който е извън литературното произведение, нито с абстрактния читател, който имплицитно присъства в творбата наравно с абстрактния автор. За разлика от тях читателят-адресант си кореспондира пряко с разказвача, който очертава с речта си образа му, като те се явяват образи от едно също повествователно равнище (срв. Женет, 1976: 312-313). Чатман уточнява, че изричното назоваване на този потенциален читател става паралелно с формирането на образа на разказвача: той може да се назове просто с личното местоимение за второ лице, по същия начин както разказвачът се изявява в първо лице (Чатман, 1981: 282).

В зависимост от повествователното равнище, в което се движи съответният разказвач, адресат ще бъде носител на едни или други белези. В сборниците, които ни интересуват, субектът на речта се обръща към своя потенциален читател, или читатели, без да се установява директен диалог. Имаме по-скоро монолог, който задава определени параметри, с които се изгражда другият образ, като в този случай ще говорим за адресат-читател. С въвеждането на обрамчващия разказ с разказвачи, които се движат в него, се изгражда една съвсем различна ситуация, тъй като докато един от персонажите разказва, останалите се явяват негови слушатели, и могат директно да изявяват позицията си по чутото, като впоследствие си разменят ролите. С други думи, на долните равнища ще можем да говорим за диалогичност и следователно за адресат-слушател.

## **6. Художественото време и неговите реализации: време на повествованието и време на разказваните факти; глаголните времена като израз на двете реализации на художественото време.**

С първата дума в текста на литературната творба сякаш „се вдига завеса“, която дели реалното време от художественото, като се маркира и пространството, в което ще се движат героите, тоест хронотопа, съгласно терминологията на Бахтин: „Съществената взаимна връзка между времевите и пространствените отношения, художествено овладени от литературата, ще наричаме *хронотоп* (което в буквален превод значи „времепространство“ (Бахтин, 1983: 271). Руският учен определя по следния начин значението на хронотопа за литературното произведение: „Хронотопът в литературата има съществено жанрово значение. Може направо да се каже, че жанрът и жанровите разновидности се определят именно от хронотоп, като в литературата

ведещо начало в хронотопа се явява времето. Хронотопът като формално-съдържателна категория определя (в значителна степен) и образа на човека в литературата; този образ винаги е изключително хронотопен.“ (Бахтин, 1983: 271). Ако приемем че художествената действителност в литературната творба е част от една по-обширна такава (срв. Георгиев, 2003: 494-495), началото и краят ѝ очертават онази част, която е релевантна за посланието, което авторът иска да стигне до читателя. В повествователните текстове именно хронотопът създава границите на художествената действителност, като поетапно се появяват отговори на въпросите кой?, кога?, къде?, как? и т.н.

При споменатите по-горе сборници, независимо дали новелите са вписани в повествователна рамка или са подредени на друг принцип, има експлицитен разказвач, който говори в първо лице. Това априори води до разслояване на текста на поне два пласта: този на разказвача и този на повествованието, като всеки от тях си има своето времево изражение. При разграничаването на тези два основни времеви пласта в произведението изпъкват два важни фактора: от една страна, наличието или липсата на дистанция между тях, а , от друга, в каква степен двете времена се препокриват: така когато двете времена почти съвпадат, дистанцията между тях намалява; и обратно, когато на първи план изпъква времето на повествованието, времето на разказаните факти се отдалечава. Оттук идва необходимостта да се установи взаимовръзката между двата варианта на художественото време, а тя се регулира винаги от субекта на речта, тъй като времевите параметри се явяват резултат от последователно реализираната му концепция. При сборниците, изградени на принципа „разказ в разказа“ и когато разказвачът преразказва вече разказани от други истории, колкото повече са повествователните нива, толкова повече се разслоява и художественото време.

Времена, присъстващи в повествованието се изразяват в два плана: от една страна във фразеологичния план, който очертава времевата дистанция, върху която се надстройва оценъчния план, който отразява наличието или отсъствието на дистанция в схващанията на разказвача в двете времеви плоскости. Формално двете времена се обозначават със съответните глаголни времена: условно сегашно време обозначава времето на повествованието, докато миналите времена очертават разказваните факти и на тази основа се създава опозицията “сега-преди”. Освен това въвеждането на акта на повествованието допълнително подчертава неговия времеви план: особено се откроява в моментите, когато прозира присъствието на адресата – читател или слушател.

Изборът на глаголните времена е от основно значение за експлициране на отношението на писателя към повествователната материя, отбелязва Чезаре Сегре в книгата си „Семиотика и филология“ (Сегре, 1979: 39). Глаголните времена допринасят за създаване художествения образ на света, тъй като чрез тях се изразява и неговото време, което за разлика от реалното не тече в една посока от минало към бъдеще: има способността да се връща назад, да забавя и забързва действието, да се проектира към бъдещето. Следователно глаголните времена в литературата се подчиняват на присъщи й правила, като изграждат система от значения, различни от тези на реалното време. Ако предположим, че актът на писането съвпада с акта на изказа, сегашното време в текста не може да бъде същото и за читателя. Така времевата система на глаголите изгражда основна структурна рамка, която позволява на читателя да се ориентира при възприемането на творбата.

В този смисъл много полезни могат да бъдат теоретичните постановки на немския лингвист Харалд Вайнрих, който вижда в системата от глаголни времена на даден текст отношението на автора спрямо разказаната материя. За него глаголните времена не могат да се считат инструменти за изразяване на „минало“, „сегашно“ или „бъдеще“, които се явяват измерения от реалното време: те са „указателни текстови стойности“, които изразяват отношението между процеса на комуникация и самия текст. Разполагат се по оста, която свързва виртуално адресанта и адресата. Теорията на Вайнрих всъщност не описва глаголните времена поотделно, отделени едно от друго, а ги групира според трите основни функции, които характеризират темпоралната система:

- езиковото отношение (коментиране/разказване);
- езиковата перспектива (възстановена информация / нулева степен / преждевременна информация);
- определеност (първи план / фон).

В перспективата да се разгледат детайлно сборниците, уточнени по-горе, особено подходящо се явява делението на времената на коментиращи и разказващи. На ниво текст последователното използване на времена от „разказания свят“ и времена от „коментиращия свят“ позволява да се открият онези части, които принадлежат на разказа в тесен смисъл, като събития, факти и състояния, от частите, в които повествователната инстанция директно се намесва, за да изложи мислите си, за да изрази мнението си от позиция, която се явява външна спрямо повествованието. В пасажите, където се привеждат разговорите и диалозите на персонажите, глаголните

времена обозначават гледните им точки. Всъщност имаме фикционален изказан акт от второ равнище, около който отново са организирани глаголните времена опосредствено чрез повествователната инстанция. Диалогизираните части, следователно, също могат на свой ред да разказват и коментират, като времената се подреждат в съответствие с тази комуникативна ситуация.

Разпределението на глаголните времена на коментиращи и разказващи зависи от глаголната система на съответния език, а в италианския тя е добре артикулирана, като времената могат да се обособят в две групи:

| Коментиращи времена                                      | Разказващи времена                                 |
|--|--|
| Presente / Сегашно време                                 | Imperfetto / Минало несвършено време               |
| Futuro /Бъдеще време                                     | Perfetto / Минало свършено време 2                 |
| Futuro anteriore /Бъдеще предварително време             | Piucchepperfetto I / Минало предварително време 1  |
| Passato prossimo /Минало свършено време 1                | Piucchepperfetto II / Минало предварително време 2 |
| Condizionale presente / Условно наклонение сегашно време |  |
| Condizionale passato / Условно наклонение минало време   |  |

Езиковата перспектива, на свой ред, служи да се изрази съотношението между времето в текста и „реалното време“, като Вайнрих постулира три възможности - нулева степен, възстановена информация и преждевременна информация (Вайнрих, 1978: 78) като и двете темпорални групи се разпределят в следната схема, за да изразят езиковата перспектива:

| Коментар      |   | Разказ   |
|---------------|---|--|
| Нулева степен | Presente / Сегашно време                  | Perfetto Imperfetto /минало свършено 2 и минало несвършено време |
| Ретроспекция  | Passato prossimo /Минало свършено време 1 | Piucchepperfetti / Минало предварително време 1 и 2              |
| Предвиждане   | Futuri /Бъдещи времена                    | Condizionali /Условно наклонение                                 |

Чрез езиковата перспектива, системата на глаголните времена позволява в рамките на повествованието да се конструира темпоралната структура на разказа.

Следователно глаголните времена могат да се разпределят като за една от двете реализации на художественото време:

- времена, свързани с повествователната инстанция;
- времена на повествованието.



Трябва да отбележим, че делението не е абсолютно и не рядко се търси определен ефект и смисъл, като времена се използват в несвойствена им среда.

Художественото време се намира и в тясна взаимовръзка с рамката на произведението, тоест, началото и краят, които са винаги в един от вариантите на художественото време. Рамката на всеки сборник и на всеки разказ не само обозначава границите на художествената действителност на съответното равнище, но и тези на речта, която изразява определено схващане за света и човека. Включването на новелите в сборници, всеки структуриран по точно определен начин, допълнително акцентира върху двете прояви на художественото време, като се оформят повествователните пластове в текста.

### **Заклучение.**

Теоретичните бележки водят до заключението, че образът на разказвача е от първостепенно значение за изграждане на повествованието и поставя цяла серия проблеми и предизвикателства. На първо място, е важно да се очертаят параметрите на анализ на този образ в отделните произведения, за да има съпоставимост, тъй като проявите му от сборник до сборник са много различни. На второ място, трябва да се очертаят основните тенденции за изграждането на този образ в определени времеви периоди. И, след това, на трето място да се направи опит за формулиране на тенденциите на промяна и развитие на образа на разказвача, които отразяват и променяния се светоглед на писателите във времето.

### **Литература:**

- Бахтин, 1975:** Михаил Бахтин. *К методологии литературоведения*. В: *Контекст 1974, Литературно-теоретические исследования*, М. Наука, 1975.
- Бахтин, 1979:** Михаил Бахтин. *Автор и герой в эстетической действительности*. В: Бахтин, Михаил М *Эстетика словесного творчества*, М., „Искусство“, 1979, с. 7-180).
- Бахтин, 1983:** Михаил Бахтин. *Вопросы на литературата и естетиката*, „Наука и изкуство“, С., 1983
- Бут, 1996:** Booth, W., *Rhetorica della narrativa*, La Nuova Italia, Firenze 1996,
- БТР, 1963:** *Български тълковен речник*. Л.Андрейчин, Л. Георгиев, Ст. Илчев, Н. Костов, Ив. Леков, Ст. Стойков, Цв. Тодоров., изд. „Наука и изкуство“, София, 1963.

- Вайнрих, 1978:** Weinrich, Harald. *Tempus. Le funzioni dei tempi nel testo*, Bologna, Il Mulino, 1978.
- Георгиев, 2003:** Никола Георгиев. *Завършеност и незавършеност на художественото литературно произведение*. В: Никола Георгиев. *Почит и прочити. Литературознание на неограничените възможности*, изд. Слово, Велико Търново, 2003, с. 485-515.
- Георгиев, 2006:** Никола Георгиев. *Тревожно литературознание*, изд. Просвета, София, 2006 г.
- Долинин, 1985:** Долинин, К.А. *Интерпретация текста*. Москва, Просвещение, 1985.
- Долинин, 2010:** Долинин, К.А. *Интерпретация текста: Французский язык: Учебное пособие*. Изд. 4-е – Москва: КомКнига, 2010. - <http://philologos.narod.ru/dolinin/hermen.htm>
- Женет, 1976:** Gerard Genette. *Figure III. Discorso del racconto*, Ed. Einaudi, Torino, 1976.
- Изер, 1987:** Wolfgang Iser. *L'atto della lettura. Una teoria della risposta estetica*. Bologna: Il Mulino, 1987.
- Корман, 1972:** Борис Корман. *Изучение текста художественного произведения*, изд. „Просвещение”, Москва, 1972.
- Лотман, 1977:** Юрий Лотман. *Текст и структура аудитории*. В: *Труды по знаковым системам*, 9, Ученые записки ТГУ, 1977, вып. 422, Тарту, с. 55-61
- Маркезе, 1990:** Angelo Marchese. *L'officina del racconto. Semiotica della narrativa*. Ed. Oscar Saggi Mondadori, Milano, 1990.
- Миленкова-Киен, 2002:** Росица Миленкова-Киен. *За термините наратив, наратология и наративна семиотика*. В: Електронно списание *Liternet*, 10.02.2002, №2 (27)
- Сегре, 1985:** Cesare Segre. *Avviamento all'analisi del testo letterario*. Torino, Einaudi, 1985.
- Сегре, 1979:** Cesare Segre. *Semiotica e filologia*, Torino, Einaudi, 1979.
- Туркета, 1999:** Gianni Turchetta. *Il punto di vista*, Laterza, Roma-Bari, 1999.
- Успенски, 1992:** Борис Успенски. *Поетика на композицията: Структура на художествения текст и типология на композиционната форма*. В: Борис

Успенски. *Семиотика на изкуството*, съчинения, том I, изд. „Наука и изкуство”, изд. къща „Критика и хуманизъм”, София, 1992.

**Чатман, 1981:** Seymour Chatman. *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, Pratiche, Parma; ried. Il Saggiatore, Milano, 1981 (2010).

**Шмид, 2003:** Волф Шмид, *Нарратология. Языки славянской культуры*, Москва, 2003.